



Resistencia afectiva a través del dibujo performativo: estudio de caso de metodología feminista basada en la práctica artística

Affective resistance through performative drawing: case study of a feminist art-based methodology.

 Isabel Herrera-González

ihererra2@us.es

Universidad de Sevilla, España

Resumen | Este artículo presenta Líneas de Vida, una producción artística visual inédita que, desde un enfoque ético y relacional, explora cómo el dibujo performativo puede operar como práctica compartida de resistencia afectiva y de subjetivación crítica. Alineándose con planteamientos feministas que problematizan los límites del lenguaje convencional, la metodología de investigación basada en la práctica artística (ABR, Art-Based Research) permite indagar en el dibujo como un espacio dialógico basado en la cocreación. Como resultado plástico, se genera una serie gráfica de tinta en papel que, en agosto de 2025, abarca más de sesenta piezas de personas de hasta once nacionalidades diferentes.

Palabras clave | dibujo, lenguaje, arte contemporáneo, feminismo, investigación artística

Abstract | This article presents Líneas de Vida (Life Lines), an original visual art production which, from an ethical and relational perspective, examines how performance drawing can function as a shared practice of affective resistance and critical subjectivation. Aligned with feminist approaches which problematise the limits of conventional language, it employs an Art-Based Research (ABR) methodology to explore drawing as a dialogic space grounded in co-creation. As an artistic outcome, the project has generated a graphic series of ink on paper which, in August 2025, comprises over sixty works by individuals from up to eleven different nationalities.

Keywords | drawing, language, contemporary art, feminism, art-based research



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons CC-BY-NC-SA

Introducción

En el marco de los planteamientos feministas posestructuralistas, una de las problemáticas centrales en relación con las implicaciones éticas, políticas y sociales que supone articular la subjetividad a través del lenguaje convencional se basa en que la necesidad de expresar y comunicar la experiencia se desarrolla a través de códigos y estructuras preestablecidos que, tradicionalmente, han reproducido los arquetipos y los regímenes emocionales dominantes. En este contexto, el proyecto de investigación teórico-práctico *Líneas de Vida* (2022-presente) surge con la intención de examinar en qué medida el dibujo contemporáneo puede operar como una práctica de resistencia afectiva y de subjetivación a través de la cual acceder a formas de conocimiento no verbalizables. Como requisito metodológico, se busca desarrollar un lenguaje que, al problematizar los sesgos de una lógica binaria cartesiana, posibilite la construcción variable de la identidad, lo que finalmente se enmarca en una perspectiva feminista.

Entre los autores que se refieren al lenguaje como una tecnología de poder (o también, una forma de control epistémico), Michel Foucault (n.1926-m.1984) destaca por aportar un análisis crítico basado en cómo las prácticas discursivas determinan los límites de lo pensable y lo decible (Foucault, 2005, 2017,). En este sentido, el lenguaje se reconoce como un instrumento con la capacidad de suprimir y condicionar la subjetividad (Cixous, 1976). Con particular claridad, Hélène Cixous (n.1937) examina también en *La risa de la Medusa* (1975) cómo el lenguaje convencional se ha desarrollado en base a estructuras lógicas que sistemáticamente priorizan la razón; más aun, suprimiendo el cuerpo y, por ende, lo emocional. En concreto, el foco se centra aquí en las emociones por su vínculo con lo corpóreo, con lo biológico y (por estereotipo) con la mujer (Butler, 2018; Irigaray, 1985a, 1985b).

Resulta razonable considerar que estas ‘estructuras’ fundamentales no solo perduran en nuestros usos actuales del lenguaje, sino que, además, sustentan y condicionan profundamente la forma en que concebimos y practicamos la comunicación. Esta visión podría explicar, en parte, las dificultades que Cixous (1976) atribuye a la expresión de vivencias o emociones (por ejemplo, por parte de la mujer) por medio de un lenguaje que no ofrece las construcciones o los recursos necesarios para articular formas de experiencia no contempladas en los discursos dominantes, centrados mayormente en una perspectiva masculina, occidental (*ibid.*). Surge aquí la problemática de que las estructuras que sostienen la verbalización poseen, al mismo tiempo, la capacidad de sustentar e incluso reforzar las jerarquías hegemónicas, prolongando de este modo desigualdades sistémicas de toda índole (Butler, 2018; Cixous, 1976; Irigaray, 1985a, 1985b). De esta forma, aquellos saberes tácitos que, como sucede con las emociones, no encajan en los moldes de la racionalidad, dominante y excluyente, continúan siendo marginalizados y negados en la actualidad.

La necesidad actual de hallar modalidades de comunicación alternativas, que permitan la articulación de nuevas formas de sensibilidad, sitúa el objetivo general de esta investigación humanista en explorar estrategias de comunicación no convencional desde una lente crítica y feminista. El feminismo, como campo plural de teorías críticas, ofrece herramientas epistemológicas y analíticas transversales por medio de las cuales problematizar los límites del lenguaje. En especial, la noción de ‘performatividad’ (2018), tal y como es desarrollada a partir de la teoría de Judith Butler (n.1956), permite investigar formas de textualidad en base a las cuales abrir espacios de resistencia desde los que confrontar las estructuras jerárquicas asociadas con el pensamiento racional. Es decir, al considerar que el lenguaje, los discursos y las prácticas construyen activamente la realidad social en un sentido, no esencialista, sino

reiterativo y performativo, se reconoce la posibilidad de exponer, resistir, desestabilizar aquellos discursos ‘aparentemente fijos’ que se imponen, generalmente, como universales.

En este marco, la producción artística visual inédita de *Líneas de Vida* ofrece un estudio de caso centrado en formas de razonamiento ético basadas en la reciprocidad, la empatía y la responsabilidad. En agosto de 2025, *Líneas de Vida* se configura como una serie de dibujos de tinta en papel desarrollados por medio de la cocreación. A través de una metodología fundamentada en la práctica artística experimental, *Líneas de Vida* aborda el dibujo como un lugar de encuentro en el que el propio papel se convierte en agente relacional. En este sentido, el proyecto propone una técnica exploratoria que busca ampliar las posibilidades del dibujo como práctica performativa. La tinta actúa como nexo entre la escritura y la graffía. La intención no es restringir lo corpóreo o lo femenino a una dimensión pre-cultural, sino legitimar otras modalidades de expresión y de conocimiento que emergen en los márgenes de la racionalidad. Es aquí donde reside la relevancia de este estudio, ya que atiende a la necesaria emancipación epistémica por la cual se reivindica el cuerpo (más concretamente, las emociones) como fuente válida de conocimiento, así como la gráfica como vehículo a través del cual generar nuevas estructuras significantes.

Marco teórico

El proyecto se fundamenta en una selección de teóricas feministas posestructuralistas clave que reflexionan sobre el lenguaje: Luce Irigaray (n.1930), Hélène Cixous, Elizabeth Grosz (n.1952) y Judith Butler. La premisa es que las estructuras —a menudo invisibles— del lenguaje occidental se basan en una lógica binaria dicotómica que contribuye a perpetuar prejuicios epistémicos determinados socialmente, tales como hombre/mujer, mente/cuerpo, forma/materia, sujeto/objeto, teoría/práctica, entre otros ([Beauvior, 2017](#); [Butler, 2018](#); [Cixous, 1976](#); [Grosz, 1994](#); [Irigaray, 1985a, 1985b](#)). Estos son constructos que, parafraseando a Butler ([2018](#)), disimulan reiteradamente su génesis, pero que permean la manera de pensar y verbalizar.

Desde esta perspectiva, no sólo es importante que las personas en situación vulnerable —aquellas que en los sistemas hegemónicos poseen una mayor probabilidad de ser explotadas, manipuladas o dañadas debido a distintos factores (sociales, económicos, políticos...)— se expresen y se representen de forma más precisa en los lenguajes ya existentes, sino también que encuentren un lenguaje propio que les permita comunicar sus experiencias sin condicionamientos previos ([Butler, 2018](#)), tal y como sugiere Cixous ([1976](#)) al reivindicar la urgencia por desarrollar una ‘*écriture féminine*’ que escape de las estructuras prestablecidas. Como apunta Butler, asumir un rol activo, en el discurso, constituye una de las estrategias por las que el sujeto recupera agencia (es decir, la capacidad para actuar por sí mismo): al expresarse activamente, desafía la objetualización clásica que ha definido a ciertos individuos como objetos del discurso hegemónico (tradicionalmente masculino) ([Butler, 2018](#)). Por tanto, la importancia de generar nuevos códigos no-convencionales, esto es, dar voz a aquellos grupos que han sido sistemáticamente excluidos de los códigos tradicionales, plantea la necesidad de desarrollar medios alternativos (a los lenguajes establecidos), por medio de los cuales sea posible expresar, comunicar y legitimar las emociones o experiencias corporeizadas más allá de las economías significantes hegemónicas.

Materialmente, la comunicación gráfica tradicional (basada en la noción clásica de autoría) también se hace eco de los procesos de objetualización clásicos. Por caso, los distintos sistemas de escritura, como expresión gráfica visual, se caracterizan a menudo formalmente por ser lineales, regulares, estables, estáticos, fijos, solipsistas, descorporeizados; pero, sobre todo, por expresar un modelo de

comunicación cerrado, monológico, vertical y unidireccional. Esto implica que el lector-observador-receptor es desprovisto de agencia en los procesos significativos, ya que, en apariencia, se limita a recibir pasivamente el mensaje establecido previamente por el autor-emisor —este es el caso en el célebre modelo propuesto por Roman Jakobson (n.1896-m.1982)—. La verbalización, como forma de expresión convencional, también condiciona la manera en que se conciben las emociones, debido a que usualmente han de pasar por un filtro de abstracción y racionalización.

A pesar de las aseveraciones posestructuralistas de autores como Roland Barthes (n.1915-m.1980) cuando reclama la agencia del lector en los procesos significativos (1977), lo cierto es que las estructuras visuales de la escritura convencional continúan perpetuando, en su mayor parte, un entendimiento unidireccional y cerrado de la comunicación. Por ejemplo, las partituras de música arbitrarias ideadas por autores como John Cage (n.1912-m.1992) constituyen una muestra ilustrativa de cómo surge un interés en el siglo XX por descentralizar la autoría y por explorar el concepto de ‘obra abierta’: los signos gráficos, ambiguos, se prestan a interpretaciones únicas. Sin embargo, es común que en esta línea de experimentación aún se den por sentado (sin que se cuestionen) estructuras lógicas, tales como los roles dicotómicos de ‘sujeto’ y ‘objeto’, por los cuales se establece que el propio texto, material, es un objeto pasivo que aguarda la llegada de un sujeto independiente que lo active. En este sentido, la producción artística *Líneas de Vida* reclama la importancia de reconfigurar un lenguaje abierto y mutable donde la interacción del sujeto se convierta en el fundamento mismo del discurso.

Es aquí donde radica la preocupación conceptual de este proyecto artístico: desarrollar un lenguaje que, reconociendo la agencia de la materia y, por tanto, del cuerpo, permita explorar una multiplicidad de formas de conocimiento tácito dentro del ámbito artístico y, más en concreto, de la gráfica. Para ello, procura someter a un cuestionamiento crítico las principales características de los modelos de comunicación convencional. Los resultados de este primer acercamiento aparecen delineados en la Tabla 1.

Tabla 1. Comparación simplificada de las cualidades generalmente ligadas a una lógica binaria con una propuesta en clave crítica y feminista

Lógica binaria	Propuesta en clave feminista
Neutralidad (<i> sameness</i>), normatividad, objetividad	Diferencia, multiplicidad, subjetividad
División, dicotomía, separación	Hibridación, relación, convergencia
Exclusión, disyunción, supresión	Simultaneidad, cópula, adición
Descorporeización, abstracción	Corporeización, contextualización
Antropocentrismo, humanismo	Post-humanismo
Jerarquización, centralidad, verticalidad	Entrelazamiento, descentralización, horizontalidad
Monólogo, unidireccionalidad	Diálogo, bidireccionalidad
Limitación, definición, fijación	Apertura, indeterminación, fluidez
Categorización	Insterticios (<i>in-between</i>)
Estatismo	Flujo (<i>becoming</i>)
Objetualización	Performatividad
Predefinición, predeterminación	Co-emergencia
Explícito	Tácito

Autoría propia

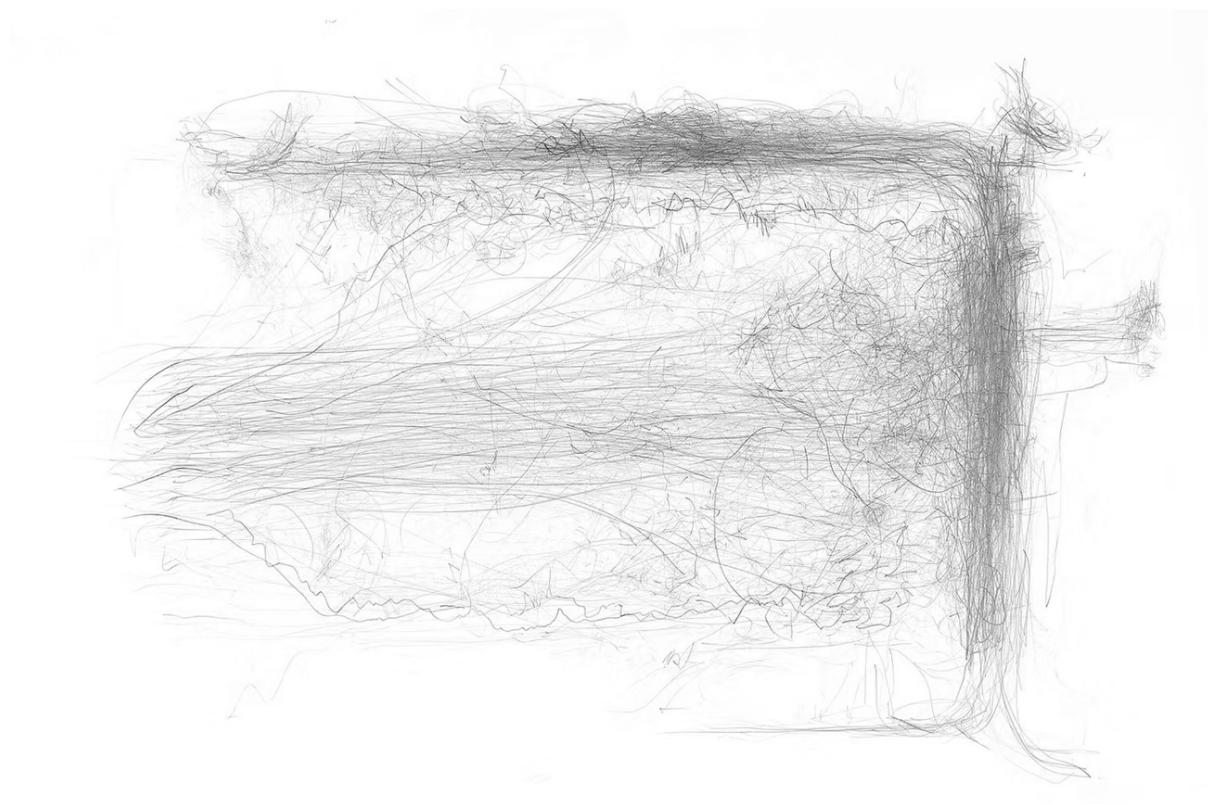
La base teórica se establece en aquellas investigaciones que exploran las resonancias entre las cualidades propias del dibujo y los planteamientos del feminismo contemporáneo ([Meskimon y Sawdon, 2016](#)). A través de la aproximación a este marco teórico, se indaga en cómo la expresión gráfica puede convertirse en un lenguaje alternativo para canalizar y hacer circular las emociones de una manera no monológica, no jerárquica ni binaria. Somos conscientes de que, sin embargo, este planteamiento puede generar diversas problemáticas metodológicas. Entre ellas, como advierte Cixous, se ha de advertir la imposibilidad de definir o teorizar lingüísticamente una práctica de escritura ‘en clave feminista’, ya que, como expresión de resistencia a los códigos, esta práctica no puede ser fijada, cerrada o codificada.

El dibujo como lenguaje corporeizado

Existen numerosos estudios que, desde la interdisciplinariedad, abordan el dibujo como una metodología de investigación (o fenomenología) que permite explorar el valor epistemológico de la gráfica en la expresión inmediata y no-verbal de diversas experiencias y emociones ([Ashton, 2014; Fan et al., 2023; ; Kearney y Hyle, 2004; Lepp y Bergbom, 2021; Literat, 2013; Reventlow y Søndergaard, 2019; Stamatopoulou, 2007](#)). Con frecuencia, se examina cómo el dibujo proporciona una manera directa y sensorial de articular conocimiento corporeizado y experiencias subjetivas, en especial, en contextos de vulnerabilidad (*ibid.*) —es decir, contextos o condiciones en los que, en investigaciones que implican a otros seres humanos, los participantes tienen una mayor probabilidad de ser explotados, manipulados o dañados. Esto puede deberse a distintos factores (sociales, económicos, políticos...)—. Estas características del dibujo se alinean con los intereses de los llamados ‘feminismos corpóreos’ ([Meskimon y Sawdon, 2016](#)), los cuales, a través de las así llamadas teorías de la corporeización (*embodiment*), confrontan el entendimiento cartesiano del cuerpo como una materia pasiva e inerte, que no participa en los procesos de producción del significado ([Butler, 2018; Grosz, 1994](#)). Muy a propósito, Butler ([2018](#)) acusa un paralelismo entre el cuerpo —entendido como un medio o superficie ‘pasiva’ de inscripción—, y la página en blanco —como ‘fondo subordinado’ que aguarda la acción de la forma que le dé sentido— en la gráfica.

Reclamar la agencia del cuerpo, en los procesos significativos, constituye uno de los bastiones fundamentales de los planteamientos feministas actuales, como alegan Hélène Cixous y Elizabeth Grosz, quienes establecen en el ‘cuerpo’ el fundamento para generar un lenguaje en clave feminista ([Cixous, 1976; Grosz, 1994](#)). A través de la reclamación de la agencia de la materia, se proponen recuperar autonomía, al desafiar la lógica de la dicotomía cartesiana, que prioriza la racionalidad sobre lo físico y suprime la diferencia corporal; así como denunciar, resistir y transformar relaciones de poder, al generar espacios para otras formas, diferentes, de inteligibilidad. Este posicionamiento deviene en una creciente influencia de la práctica performativa y corporeizada del dibujo, donde destacan acciones en clave feminista como *Up and Including Her Limits* (1973-1976), de Carolee Schneemann (n.1939-m.2019), o nuevas estrategias de expresión, como los dibujos bailados de Trisha Brown (n.1936-m.2017) o Anna de Keersmaeker (n.1960) ([Foá et al., 2020](#)). Estas obras resuenan con las proposiciones de Cixous ([1976](#)), quien insta a la mujer a materializar físicamente sus pensamientos, o también, a significar con su cuerpo, a hacerse ver. Otras muestras de interés, como la obra de Agnes Martin (n.1912-m.2004), la serie *Live Transmission Drawings* (1989-presente) de Morgan O’Hara (n.1941), la investigación sobre dibujo y cuerpo de Deborah Harty, o las pinturas de la artista china contemporánea Fan Ye (n.1986), se aproximan a la gráfica como un lenguaje para corporeizar la experiencia tácita ([De Zegher y Butler, 2010; Foá et al., 2020](#)).

Figura 1. Fotograma de *Three Live Transmissions by Morgan O’Hara*, 2018.



Grafito en papel. (Fotografía de Candida Richardson, recuperada de: <https://vimeo.com/296017422>). Imagen cortesía de las artistas.

Por caso, O'Hara ha desarrollado una técnica ‘sismográfica’ para registrar por medio del movimiento inmediato (sin mediación del raciocinio) los estímulos sensoriales del entorno. Al ‘bailar’ (*perform*) estas sensaciones, se producen intrincados dibujos que traducen los afectos al lenguaje visual de un modo no lingüístico (*Figura 1*). Deborah Harty (2015), quien aborda el dibujo como fenomenología, también persigue capturar, con cada marca gráfica, la experiencia inmediata y corporeizada que tiene lugar durante el proceso de dibujar (comunicación personal, 22 de julio de 2025) (*Figura 2*).

Figura 2. Versión de *duration*, de Deborah Harty, 2025



Carboncillo prensado en papel. (Fotografía de la autora) Con permiso de la artista.

Así también Fan Ye describe un proceso poético similar, refiriéndose específicamente a la grafía como un ‘lenguaje corporal’ que le permite registrar sus emociones y su experiencia tácita (comunicación personal, 28 de mayo de 2025) (Figura 3). El resultado son piezas abstractas y evocadoras, particularmente resistentes a la *ekphrasis* (descripción verbal de la obra).

Figura 3. Fan Ye. *Weather*, 2024



Tinta china en papel. (Fotografía de Fan Ye.) Imagen cortesía de la artista.

En este marco, las emociones se establecen, finalmente, como un saber profundamente corporal (Sheets-Johnstone, 2011), ya que la expresión y la comprensión de emociones tienen su origen en el cuerpo, en una capacidad inmediata, directa y *kinestésica* que posibilita que su significado sea experimentado ‘corporalmente’ y sin necesidad de ser previamente racionalizado (*ibid.*). Este tipo de conocimiento se alinea con lo que Michael Polanyi (n.1891-m.1976) define como ‘conocimiento tácito’, un conocimiento intuitivo, experiencial, el cual, a diferencia del ‘conocimiento explícito’, se caracteriza justamente por ser no verbalizable (Polanyi, 1974, 2009). El argumento principal radica aquí en que la legitimación, tan necesaria, de estos significados corpóreos debe proceder sin tratar de justificar su validez por medio de la ‘traducción’ de estas sensaciones corporales a una expresión verbal. Al reclamar la significancia de la emoción por medio de las estructuras racionales del lenguaje verbal, se transvalora y prolonga, invariablemente, el rechazo del significado tácito.

Partiendo de estas consideraciones, el proyecto artístico *Líneas de Vida* se propone explorar, a través del dibujo, una de las múltiples aproximaciones que pueden realizarse a la posibilidad de desarrollar un lenguaje, reconfigurado, a través del cual canalizar emociones de una forma empática y relacional. Se busca experimentar con un tipo de expresión visual gráfica que permita respetar el carácter tácito del significado corporeizado, estableciendo, finalmente, el dibujo como un acto de subjetivación y de resistencia afectiva. Para ello, se explora la posibilidad de articular una modalidad de inscripción corporeizada que —por medio del diálogo entre algunas de las características convencionales de la escritura tradicional (por ejemplo, el empleo de materiales como la tinta y el papel) con las afinidades materiales o conceptuales entre el feminismo y el dibujo—, cuestione la naturaleza convencional y universal de ciertos códigos. En este sentido, el dibujo se configura como un lenguaje visual plenamente corporeizado, donde el cuerpo y la emoción desempeñan un rol fundamental (Pallasmaa, 2012; Schneckloth, 2008).

Formalización del proyecto

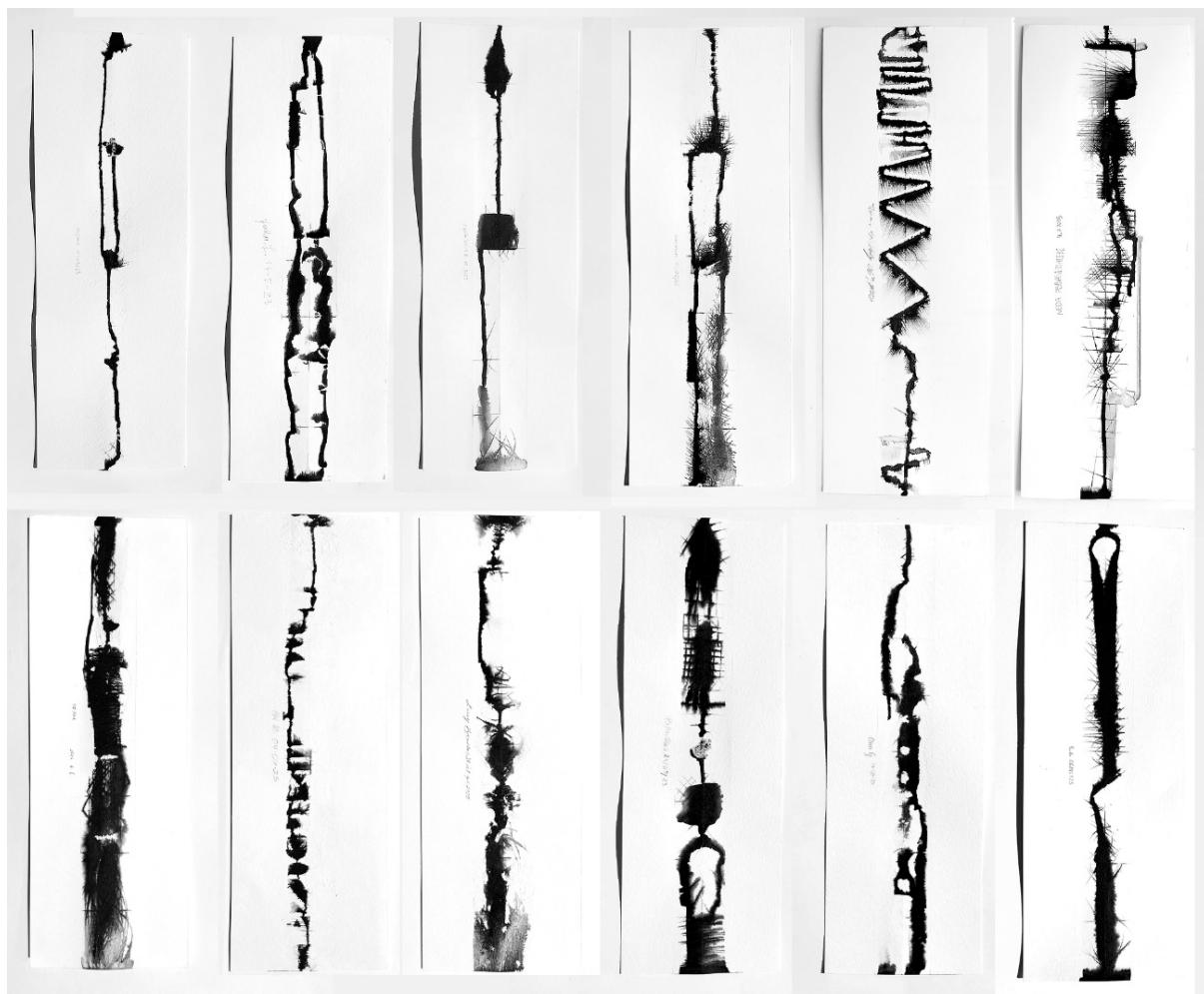
Líneas de Vida promueve una experiencia democrática, situada y corporeizada de dibujo y escritura en clave performativa. Al hablar de dibujo performativo, insistimos en que es necesario centrar el foco en el flujo (*becoming*) del proyecto en tiempo real. Esta producción artística desarrolla una *praxis* feminista, apartándose conscientemente de las metodologías ‘objetivas’ que imperan en la investigación cualitativa estándar (Jenkins et al., 2019), razón por la cual la investigadora (también como creadora) se involucra activamente en el proceso, asumiendo un papel como facilitadora. La práctica se configura como un evento material-discursivo, una experiencia compartida de cocreación gráfica entre una ‘primera autora’ (que sirve de nexo en la experiencia) y un segundo coautor participante. De esta forma, se opone a la tendencia deshumanizante, requisito usual de la investigación racional occidental, de convertir al sujeto participante en objeto de estudio. El propósito es confrontar la lógica de la objetualización clásica, que define al dibujo como ‘objeto’ cerrado, acabado. En su lugar, se configura un modelo de experiencia o práctica abierta donde el ‘espectador’ reclama, plenamente, la agencia como coautor de la obra.

Como residuo de la experiencia, la práctica performativa genera una serie abierta y modular de piezas de tinta sobre papel (Figura 4). El diálogo *in situ*, a partir de la interacción en tiempo real con el medio material y el trabajo colaborativo, se convierte en el principal eje del proceso significativo. La técnica,

experimental, de dibujo no exige al participante poseer ninguna formación específica previa, ya que el objetivo es compartir y democratizar la expresión artística más allá de los condicionantes técnicos convencionales. Esta accesibilidad busca diluir la barrera arraigada del ‘no saber dibujar’, que con frecuencia disuade a personas ajenas al ámbito artístico de explorar la capacidad de expresarse gráficamente.

Si tomamos como referencia su estado en julio de 2025, la serie abarca más de 60 piezas de personas de todas las franjas de edad y de hasta once nacionalidades diferentes (España, Italia, Inglaterra, Irlanda, Dinamarca, Serbia, Perú, Colombia, China, Palestina, Irán), superando una longitud de 24 metros. El dibujo se convierte así en un espacio democrático de encuentro a través del cual superar las diferencias culturales por medio de una comunicación no-verbal. El término decisivo ‘vida’ actúa aquí como punto de conexión entre distintas culturas y subjetividades, situando el diálogo en un contexto de reflexión, emoción y empatía. Finalmente, como complemento de la práctica, se recopilan testimonios orales de los participantes en los cuales estos describen su experiencia con el proyecto. La reivindicación epistemológica del dibujo como forma de acceder al conocimiento tácito justifica la necesidad de atender a la dimensión experiencial del proceso. Las comunicaciones personales referenciadas se mantienen en el idioma original.

Figura 4. Autoría propia. Doce piezas de la serie *Líneas de vida*, 2023-2025.



(Fuente: Fotografía del autor)

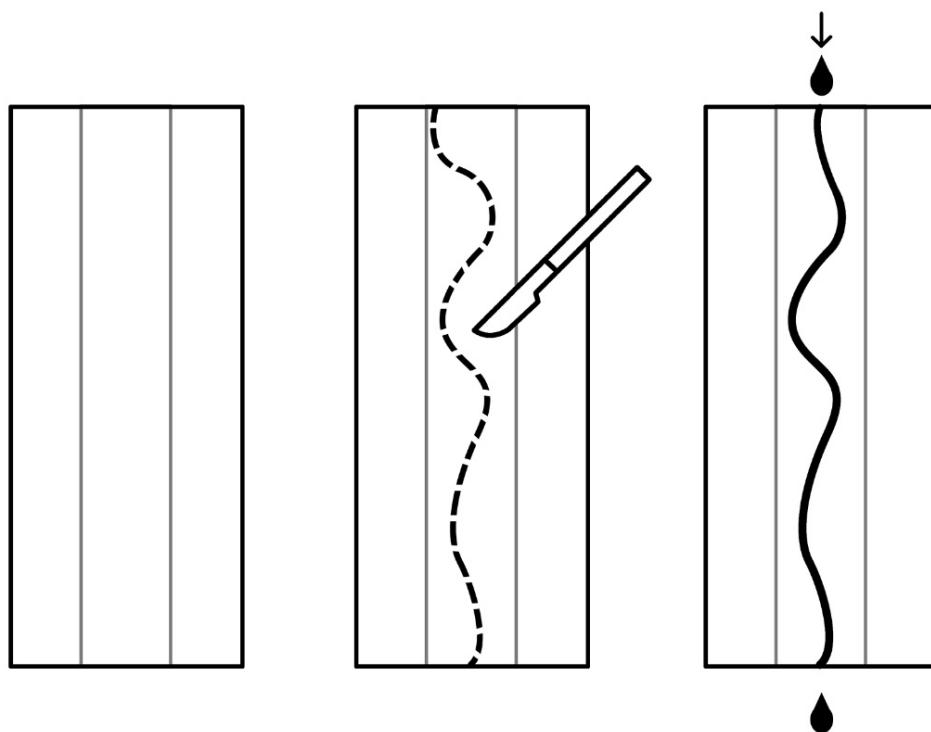
Análisis crítico del proyecto

Con el propósito de eludir la categorización lingüística, *Líneas de Vida* adopta una metodología basada en la práctica artística para explorar material y empíricamente los planteamientos teóricos feministas ([Tabla 1](#)). El foco se establece en abordar una práctica iterativa que, aplicando siempre idénticas pautas técnicas y materiales, permite a múltiples sujetos explorar un modo visual alternativo para expresarse corporal y emocionalmente. De esta forma, cada instanciación genera un código gráfico o lenguaje único. Al repetir el ejercicio con distintas personas, las probabilidades performativas se multiplican, produciéndose como resultado una infinidad de variantes materiales que revelan la convergencia, simultaneidad y la multiplicidad de diferentes perspectivas ([Figura 4](#)).

Al mantener idénticas pautas materiales, la actividad, corporeizada, del sujeto se introduce como principal variable experimental. El objetivo es cuestionar la neutralización de la especificidad corporal, o lo que es lo mismo, la presunta universalidad del ‘sujeto neutral, descorporeizado, objetivo, abstracto’ (*unmarked*) asociado a los discursos racionales o representativos. Por el contrario, en este proyecto colectivo no existe un único autor neutral, sino un conjunto híbrido y abierto de perspectivas en diálogo. Es por esto por lo que en *Líneas de Vida* la dimensión colaborativa es fundamental, ya que la autora no busca producir una obra terminada, sino abordar el dibujo como una forma de comunicación horizontal o vector de relaciones ([Bourriaud, 2008](#)).

Como punto de partida, se ofrece al participante un formato de papel acotado esquemáticamente ([Figura 5](#)). Nótese aquí que la obra gráfica no preexiste con anterioridad al encuentro con el ‘observador’, sino que emerge en la pluralidad y la cocreación a través de la interrelación con el participante en el evento artístico situado, que es tanto material como discursivo. En este sentido, el soporte-base del dibujo (el papel) se convierte en un lugar de encuentro potencial, un espacio relacional y éticamente comprometido donde el diálogo, la transformación y el trabajo colaborativo descentralizan el monólogo, la jerarquización y el solipsismo propios de la creación artística clásica. El espacio se convierte en un mediador emocional.

Figura 5. Autoría propia. *Líneas de vida* —fases: 1) formato en blanco; 2) fase de grafiado; 3) fase de entintado—, 2025.



(Fuente: Imagen del autor)

Líneas de Vida se desarrolla desde 2022 en forma de encuentros íntimos que exploran la verbalización, la expresión de emociones y la corporeización a través de una técnica experimental de dibujo a tinta sobre papel. Con la intención de democratizar el proceso de expresión gráfica, el proyecto, convertido ahora en una experiencia nómada, se traslada a los espacios, vulnerables, de la esfera privada y personal -aquella dimensión sensible, no expuesta públicamente, en la que los participantes tienen una mayor probabilidad de ser explotados, manipulados o dañados (física o emocionalmente)-. La premisa es simple pero profunda: el significado no es hermético, otorgamos significado a los signos por medio de nuestra experiencia vivida. Según esta lógica, el significado no está fijo ni preexiste, sino que emerge activamente con cada acto situado y corporeizado de interpretación, lo que transforma el encuentro artístico en una cocreación. En base a este enfoque, *Líneas de Vida* se plantea como experiencia performativa, en oposición al entendimiento del dibujo como objeto-acabado. En otras palabras, se prioriza el transcurso de la acción, de tal modo que los dibujos resultantes se configuran como residuos parciales del proceso.

Líneas de Vida propone una técnica experimental y democrática de inscripción por la cual los significantes gráficos -que adoptan la forma de una gota de tinta que resbala por el papel-, no son fijos, sino móviles y fluidos, actuando en tiempo real (*becoming, unfolding*) como catalizadores del intercambio intersubjetivo y dialógico. El proceso de creación se convierte, propiamente, en un diálogo: un juego de interpretación de signos ambiguos en tiempo real. Al invitar al ‘observador’ a participar, se insiste en la necesidad de democratizar y asumir una responsabilidad en los procesos significativos.

Figura 6. Autoría propia. Pieza de la serie *Líneas de vida* (detalle), 2025



(Fuente: Imagen del autor)

La experiencia performativa del proyecto posee dos fases diferenciadas ([Figura 5](#)). En una primera fase, la primera-autora comparte con el participante los materiales y una serie de pautas ilustradas y deliberadamente detalladas sobre cómo realizar el proceso dentro de unos límites intencionales y definidos. Seguidamente, los participantes son formalmente invitados a narrar (codificar) su vida en el papel a través de la creación de códigos visuales gráficos con un bisturí ([Figura 6](#)). Una investigadora doctoral de Bellas Artes (Z. L.) describe esta fase como “*carving in to the paper*” (comunicación personal, 11 de julio de 2025). Estos códigos ambiguos, que a menudo se improvisan de manera espontánea, no obedecen por tanto a ninguna convención o norma lingüística preexistente, lo que permite aflorar estructuras expresivas inéditas.

La mayoría de los participantes destacan la dimensión profundamente terapéutica y meditativa de esta primera fase, que los invita a encontrar su propio lenguaje y a reflexionar sobre su vida. Una investigadora académica (R. H.) declaraba: “*The experience felt deeply personal, it became a kind of meditation, a way of turning inwards to reflect on my life and my future*” (comunicación personal, 06 de julio de 2025). Otra investigadora doctoral (N.) destacaba cómo: “*It was a challenge, a positive challenge... To deliberate (about my life) on a paper, through lines that have meaning for me*” (comunicación personal, 12 de julio de 2025).

Las características materiales de la técnica dificultan que el sujeto pueda expresarse de manera convencional o figurativa, lo que le lleva a explorar, necesariamente, formas alternativas de expresión. Utilizando el bisturí, los participantes trazan incisiones superficiales en la página, codificando esta íntima reflexión personal en forma de líneas en hueco ([Figura 6](#)). Para realizar esta primera parte,

cuentan con el acompañamiento de la coautora, que colabora en mayor o menor medida dependiendo de sus necesidades. Muchos participantes se refieren a este diálogo como un aspecto fundamental de la experiencia de creación. En este caso, el uso del corte como acto de expresión se constituye como gesto de herida, búsqueda y transgresión. Se trata de un lenguaje de vacíos, que aluden a la profundidad que permea al papel y al signo mismo. El proceso de incisión traslada el acto de codificación a un contexto de casi invisibilidad, una dificultad que enfatiza los obstáculos de la comunicación, combatiendo al mismo tiempo el disimulo en la génesis de los constructos expresivos. El bisturí puede ser combinado o reemplazado por el empleo de una barra de cera blanca, material que repele el agua.

Terminada esta primera fase, llega el momento de la transformación ([Figura 5](#)). Para esta segunda fase, los dos coautores deben desplazarse a un espacio seguro en el que puedan trabajar a solas. El papel es colocado verticalmente y perpendicular al suelo. A continuación, el participante deja caer una gota de tinta desde lo alto de la página, acompañado por la coautora, quien aplica agua al soporte. Un participante de Máster en Bellas Artes (R. G.) describió este proceso como el momento de “revelar la línea de vida” (comunicación personal, 23 de mayo de 2023).

Figura 7. Cocreación con Helen S. *Línea de vida* (detalle), 2025



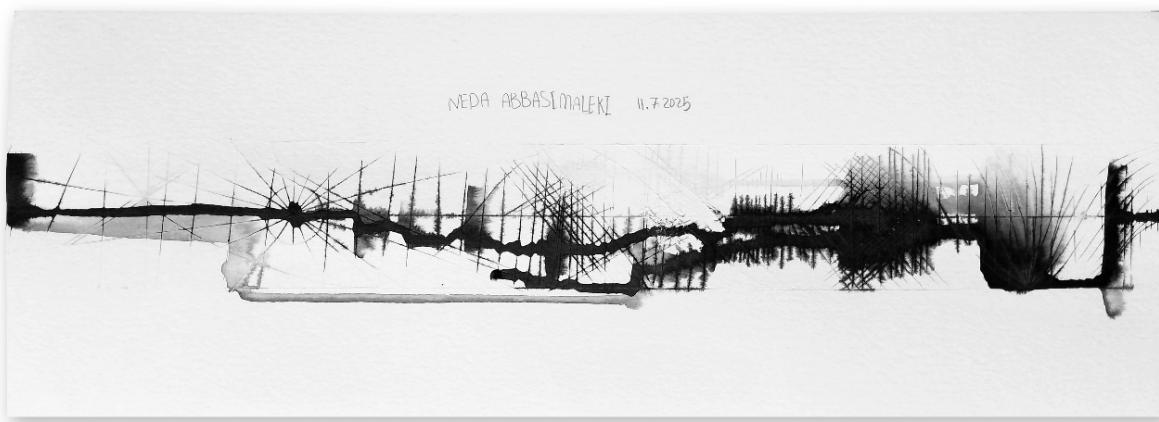
(Fuente: Imagen del autor)

Lo que sucede es que la tinta desciende, de manera mayormente autónoma, por la superficie, fluyendo de formas inesperadas a través de los canales en hueco y los obstáculos de cera que configuran la topografía personal del sujeto. Se plantea la metáfora de cómo los signos cobran significado al llenarse de experiencias personales. Esto evoca una poética visual que puede causar un alto impacto emocional

en muchos participantes. Como señalaba otra investigadora doctoral participante (H. S.): “*It felt like ritual... It is interesting what it reveals about how you think about your past, your present and your future...*” (comunicación personal, 09 de julio de 2025).

De modo material y conceptual, la tinta negocia con las posibilidades del papel a través de un proceso que genera o ‘llena’ de sentido los signos vacíos, evocando implicaciones profundas acerca del carácter construido del lenguaje y de la dimensión dialógica de los procesos significativos (Figura 7). Más aún este proceso de ‘revelado-en-tiempo-real’ deviene en la aparición de ‘signos-en-devenir’, ambiguos y por ende, sin un significado fijo, que traen reminiscencias de la escritura gráfica convencional (Figura 8). La significación reivindica aquí su carácter fluido y emergente, ya que no hay texto ni significado estáticos o preexistentes, sino ‘signos-en-movimiento’ que, al emerger, despiertan emociones y diálogo *in situ*. El significado, ahora, es negociado y discutido en una obra que sólo existe como tal en movimiento, mientras una gota de tinta recorre la historia de una vida.

Figura 8. Cocreación con Neda A. *Líneas de vida* (pieza), 2025



(Fuente: Imagen del autor)

Mientras la gota cae, se materializa una forma no-verbal de significar, donde el carácter abstracto de esta escritura y el contexto íntimo en que sucede promueven un entendimiento tácito a través de las impresiones sensoriales, la emoción y la corporalidad. Es una obra cuyo significado se aprehende corporal y afectivamente, puesto que la ambigüedad de la grafía dificulta que esta pueda ser entendida racionalmente, lo que la convierte en un espacio de resistencia a la definición o categorización. A menudo, los participantes experimentan dificultades para verbalizar los significados que extraen de la pieza. La dimensión visual y temporal del flujo de tinta, que acompaña al diálogo, forma parte del mensaje. De hecho, se trata de uno de los aspectos que pueden causar una mayor confusión, ya que, puesto que estos códigos no se traducen en un significado verbal fijo y estable, puede llegar a argüirse que esta ‘no significa nada’. Por el contrario, aquí se arguye que surge la posibilidad de reivindicar el conocimiento tácito y la comunicación no-verbal.

A menudo, el momento de verter la tinta es descrito con términos como ‘íntimo’, ‘catártico’ y ‘trascendental’. La investigadora académica R. H. afirmaba, por ejemplo:

“*I felt the technique mirrors something deeply human*” (comunicación personal, 06 de julio de 2025). Estas cualidades permiten, potencialmente, expresar y compartir formas de conocimiento que se desarrollan en los márgenes de la racionalidad. Los signos-en-devenir —que se originan de manera espontánea conforme la tinta llena, al azar, parte de las marcas prefijadas— poseen un fuerte carácter indeterminado que busca sugerir y despertar la imaginación, más que delimitar el sentido. Otra

participante (I. C.) declaraba: “Para mí, el flujo de la tinta es como la vida. Primero intentas planear lo que va a pasar, por dónde va a ir... pero al final la tinta va por donde quiere, no puedes predecir el resultado” (comunicación personal, 04 de mayo de 2023). Un investigador doctoral (R. J.), con formación en diseño gráfico, destacaba “*the dialectic between the intentional and chance*”, así como la particular dimensión emocional, de frustración y sorpresa, ya que, al contrario que en los procesos de dibujo tradicional,

“*here, you have to keep constantly applying ink to the paper, but you can't control what the material does*” (comunicación personal, 08 de julio de 2025). Es por medio de esta apertura e indeterminación —donde no existen las formas fijas y estables sino tan sólo aquella ‘*forma formans*’ (2013) de la que hablaba Jean-Luc Nancy (n.1940-m.2021)— como se pretende confrontar los límites, rígidos, de los textos y las categorías de lo socialmente hegemónico. La intención no es construir ‘signos’ con un significado determinado, sino invitar a que cada persona tenga la oportunidad de generar un lenguaje propio, sin convenciones, en base a su experiencia personal.

Al tiempo que la tinta desciende por el papel, el participante es invitado a narrar libremente la historia de su vida y a compartir lo que van evocando los signos-en-emergencia, si así lo desea. Con frecuencia, las características visuales y cambiantes de los signos-en-emergencia catalizan un diálogo afín entre la primera coautora, el participante cocreador y la propia materia: la fluidez de la tinta, la temporalidad de los límites y lo azaroso de su trayectoria despiertan reflexiones íntimas, vulnerables y profundas acerca del tiempo, la memoria y la vida. Nótese que, mientras tiene lugar este intercambio, los participantes tienen la posibilidad de influir tangencialmente en el recorrido de la gota, ya que durante toda la conversación han de continuar vertiendo tinta. De este modo, el dibujo emerge en un contexto de cocreación y diálogo. Una investigadora académica (Y.) destacaba la dimensión visual del diálogo: “*I felt there was a deep listening. It is interesting how this visual-verbal conversation is felt...*” (comunicación personal, 22 de junio de 2025).

La clave reside en que el diálogo recíproco deshace la rigidez del monólogo y del pensamiento dicotómico, al posibilitar la discusión y transgresión de los límites rígidos entre estructuras presuntamente estables y separadas (Meskimon y Sawdon, 2016). Este modelo de comunicación se alinea con el modelo de ‘(trans-)subjetividad’ desarrollado por Bracha Ettinger (n.1948) en la teoría *matrixial*, para quien el encuentro entre dos subjetividades se basa, no en la separación binaria, sino en la experiencia compartida: la subjetividad nace en la interdependencia y el intercambio asociados al encuentro intrauterino (1995). De esta forma, el evento material-discursivo o significativo se traslada a un contexto de apertura al otro, de conexión.

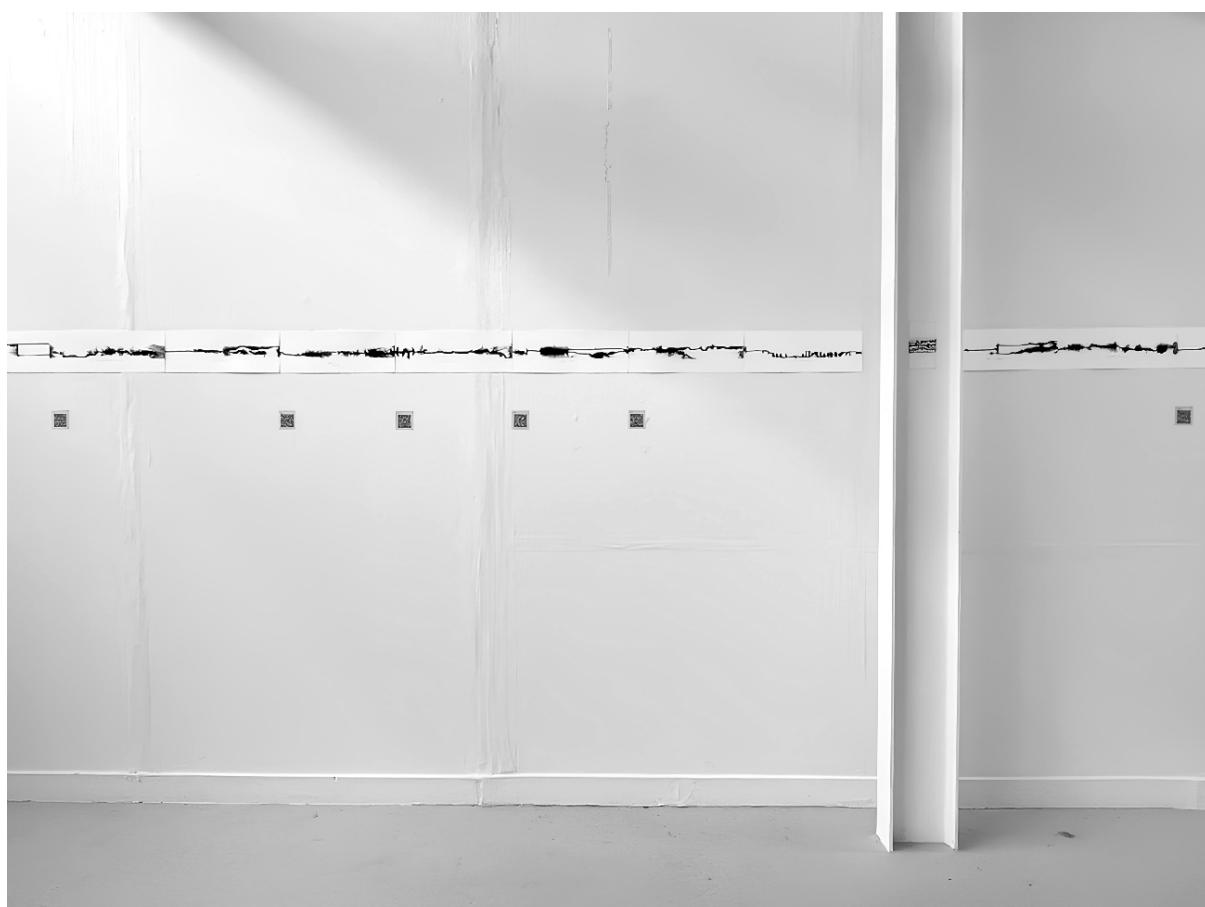
Lo más notable es que, al contrario que en los procesos de escritura-lectura clásicos, esta experiencia creativa-interpretativa no sucede en soledad, sino a través del diálogo compartido, horizontal y no jerárquico. El significado fluye y se transforma constantemente a la par que acontecen las voces y que surgen los signos en la página. Desde aquí, cabe abordar la identidad, el género y el dibujo en clave performativa, como procesos potenciales sin fijar, ya que la inestabilidad y mutabilidad de los propios límites de los signos introducen la posibilidad, fundamental, de transgredir y subvertir las categorías pre establecidas. Asimismo, la necesidad material constante de continuar vertiendo tinta en el papel enfatiza la participación del cuerpo en el proceso comunicativo, alineándose con las reclamaciones de Cixous relativas al lenguaje corporeizado. El medio material (que abarca la agencia de la tinta y el papel), por tanto, desempeña un rol igualmente significativo como mediador afectivo.

En relación con esto último, adoptar un enfoque feminista post-humanista permite entender el proceso de *Líneas de Vida* en el amplio marco de la ecología de los Nuevos Materialismos, tal y como teorizan Karen Barad (n.1956) o Jane Bennet (n.1957), quienes reclaman la agencia de la materia en los eventos discursivos (Barad, 2003; Bennet, 2010). De interés resulta cómo, durante este proceso, es común que

los participantes se refieran a la tinta como a una entidad con voluntad propia. La agencia de la tinta se explicita, en especial, cuando aparenta rebelarse contra las intenciones del sujeto co creador, escogiendo ‘su propio camino’ por el papel. Es decir, el dibujo no depende sólo de la acción del sujeto, sino del intercambio con el medio. En este sentido, el medio fluido en el que se desarrolla *Líneas de Vida* se hace eco de la fenomenología post-humanista y feminista que Astrida Neimanis articula en *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* (2017), en la que expone una conceptualización abierta, interdependiente y porosa del medio y del propio cuerpo (o subjetividad).

Esta forma de abordar lo corporal y lo post-humano resuena en importantes implicaciones tanto en la investigación artística, como en la pedagogía, lo terapéutico, la ética ecológica y el compromiso social. El resultado es que los límites, rígidos, entre entidades como mente, cuerpo, obra, materia o medio se diluyen por medio de un proceso dinámico de *intra-acción* (Barad, 2003) o de co-emergencia (Ettinger, 1995), los cuales, al revelar cómo estos se co-constituyen, nos sitúa en un contexto de hibridación, interdependencia y empatía. Lo que emerge es una caligrafía ‘viva’, abierta, dinámica y compartida, que quiere cuestionar la existencia de estructuras cerradas universales e insiste en que todo significado es, en último término, cocreado y negociado en un contexto concreto y en función de la propia subjetividad. Esta es también la razón por la que *Líneas de Vida* rechaza la idea de un formato expositivo predeterminado, al constituirse como una serie-en-proceso de piezas modulares cuya combinación no posee un orden fijo, sino que es siempre abierta y cambiante, lo que concluye en un proyecto mutable que no tiene ni principio ni fin (Figura 9). Actualmente, el proyecto continúa abierto y en proceso.

Figura 9. Serie de *Líneas de vida* (fracción, 8 metros), University of Loughborough, United Kingdom, 2025



(Fuente: Imagen del autor)

El recibimiento que ha tenido el proyecto entre sus participantes es enormemente positivo, con frecuentes expresiones de gratitud entre las que destacan los testimonios de aquellos ajenos al ámbito artístico, para quienes la experiencia ha ofrecido una oportunidad para expresarse de manera visual. El proceso material de *Líneas de Vida* introduce la posibilidad de desarrollar múltiples lenguajes personales, anticonvencionales, que resisten la fijación al regenerarse y reinventarse con cada persona y con cada acto comunicativo. La investigación vinculada ofrece así una articulación del lenguaje gráfico basada en la apertura, el intercambio, la empatía y la diferencia, que promueve diversas preguntas sobre la comunicación, el conocimiento tácito, la construcción de la subjetividad y la noción tradicional de autoría. Más aún, insiste en la responsabilidad colectiva que implica la capacidad de modificar y reinventar las estructuras significativas. La imposibilidad de fijar el significado de estos signos ambiguos traslada su interpretación al ámbito del cambio y la posibilidad, otorgando al sujeto la capacidad de influir directamente en el discurso, en diálogo con el medio material. De este modo, *Líneas de Vida* se configura como una práctica crítica, feminista y profundamente democrática, cuyo propósito principal consiste en desestabilizar la objetualización, la descorporeización y la impermeabilidad de los discursos hegemónicos, para, finalmente, reivindicar su dimensión afectiva, variable, dialógica, profundamente corpórea, tácita, permeable, emergente y material.

Conclusiones

El proyecto de investigación artística *Líneas de Vida* promueve una reflexión acerca de cómo la práctica del dibujo contemporáneo puede operar como un acto de resistencia afectiva y de subjetivación en clave crítica y feminista. De esta manera, esta práctica asume un profundo compromiso ético, al plantear la necesidad de desarrollar lenguajes alternativos que, confrontando las desigualdades sistémicas de la comunicación convencional, legitimen formas de expresión y de conocimiento tácito marginalizados, tales como el saber afectivo. El dibujo, como espacio de encuentro, se convierte en una experiencia dialógica a través de la cual explorar nuevos códigos basados en la diferencia, la multiplicidad, la hibridación, la corporeización, el post-humanismo, el diálogo y la indeterminación. El resultado de estas experiencias *performativas* es una serie abierta de piezas gráficas desarrolladas por medio de la cocreación, cuya significación ambigua busca resistir la racionalización. Asimismo, el proyecto ofrece una reflexión sobre las estructuras de la propia investigación cualitativa, al reconocer el rol de la subjetividad del investigador e insistir en la necesidad de incorporar enfoques participativos que confronten una visión racionalizada, descorporeizada y presuntamente objetiva de la metodología. Todo ello posee importantes implicaciones en la ética de la investigación, así como en la esfera artística, pedagógica y comunicativa.

Líneas de Vida abre una línea de experimentación novedosa a través de la formulación de una técnica experimental de dibujo a tinta. El presente artículo aspira a ofrecer una base inicial desde la que plantear la necesidad de reconfigurar y reivindicar los lenguajes gráficos contemporáneos. Con todo, la descripción de este proyecto se enfrenta a las dificultades metodológicas que implica la teorización lingüística de una práctica basada en el conocimiento tácito y en la resistencia a los códigos convencionales. El empleo, con fines clarificadores, de términos como ‘autor’ o ‘participante’ condiciona necesariamente la conceptualización del proyecto y puede, involuntariamente, perpetuar estructuras lógicas asociadas al poder. El estatismo de las piezas gráficas resultantes puede, también, desembocar en interpretaciones equívocas de las piezas en términos cosificantes. Todo ello revela la necesidad de continuar profundizando en esta línea de experimentación, cuyas posibilidades plásticas

en la era de la interacción y de las nuevas tecnologías prometen contribuir de manera significativa en la evolución de las experiencias expandidas del dibujo.

Referencias

- Ashton, A. (2014). Drawing on the “Lived Experience”: An investigation of perception, ideation and praxis. *Art and Design Review*, 02(03), 46-61. <https://doi.org/10.4236/adr.2014.23007>
- Barad, K. (2003). Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), 801-831. <https://doi.org/10.1086/345321>
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. Fontana Press.
- Bennet, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Butler, J. (2018). *El género en disputa*. Paidós.
- Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa. *Signs*, 1(4), 875-893.
- de Beauvoir, S. (2017). *El segundo sexo*. Cátedra.
- De Zegher, C. y Butler, C. H. (2010). *On Line: drawing through the Twentieth Century*. The Museum of Modern Art.
- Ettinger, B. L. (1995). *The Matrixial Gaze*. Feminist Arts and Histories Network, University of Leeds.
- Fan, J. E., Bainbridge, W. A., Chamberlain, R. y Wammes, J. D. (2023). Drawing as a versatile cognitive tool. *Nature Reviews Psychology*, 2(9), 556-568. <https://doi.org/10.1038/s44159-023-00212-w>
- Foucault, M. (2005). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2017). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2022). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Foá, M., Grisewood, J., Hosea, B. y McCall, C. (2020). *Performance drawing: new practices since 1945*. Bloomsbury Visual Arts.
- Galvez, B. L., Kongsuwan, W., Schoenhofer, S. O. y Hatthakit, U. (2021). Aesthetic expressions as data in researching the lived-world of children with advanced cancer. *Belitung Nursing Journal*, 7(6), 549-560. <https://doi.org/10.33546/bnj.1884>
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Allen and Unwin.
- Harty, D. J. (2015). Trailing temporal trace. En P. Sawdon y R. Marshall (Eds), *Drawing ambiguity: beside the lines of Contemporary Art* (pp. 51-66). I. B. Tauris.

- Irigaray, L. (1985a). *Speculum of the Other Woman*. Cornell University Press.
- Irigaray, L. (1985b). *The sex which is not one*. Cornell University Press.
- Jenkins, K., Narayanaswamy, L. y Sweetman, C. (2019). Introduction: Feminist values in research. *Gender and Development*, 27(3), 415-425. <https://doi.org/10.1080/13552074.2019.1682311>
- Kearney, K. S. y Hyle, A. E. (2004). Drawing out emotions: the use of participant-produced drawings in qualitative inquiry. *Qualitative Research*, 4(3), 361-382. <https://doi.org/10.1177/1468794104047234>
- Lepp, M. y Bergbom, I. (2021). Visual arts and drawings to communicate and explore authentic life situations, a data collection method in caring science – a hermeneutic perspective. *Scandinavian Journal of Caring Sciences*, 36(3), 625-634. <https://doi.org/10.1111/scs.13040>
- Literat, I. (2013). “A pencil for your thoughts”: Participatory drawing as a visual research method with children and youth. *International Journal of Qualitative Methods*, 12(1), 84-98.
<https://doi.org/10.1177/160940691301200143>
- Meskimmon, M. y Sawdon, P. (2016). *Drawing difference: Connections between gender and drawing*. I. B. Tauris.
- Nancy, J. L. (2013). *The pleasure in drawing*. Fordham University Press.
- Neimais, A. (2017). *Bodies of water: Posthuman feminist phenomenology*. Bloomsbury Academic.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.
- Polanyi, M. (1974). *Personal knowledge: towards a post-critical philosophy*. The University of Chicago Press.
- Polanyi, M. (2009). *The tacit dimension*. The University of Chicago Press.
- Reventlow, S. y Søndergaard, E. (2019). Drawing as a facilitating approach when conducting research among children. *International Journal of Qualitative Methods*, 18.
<https://doi.org/10.1177/1609406918822558>
- Schneckloth, S. (2008). Marking Time, Figuring Space: Gesture and the Embodied Moment. *Journal of Visual Culture*, 7(3), 277-292. <https://doi.org/10.1177/1470412908096337>
- Sheets-Johnstone, M. (2011). From movement to dance. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11, 39-57. <https://doi.org/10.1007/s11097-011-9200-8>
- Stamatopoulou, D. (2007). Embodied Imagination: emotional expression perception of dynamic line-drawings created by artists. *Imagination, Cognition and Personality*, 26(3), 213-248.
<https://doi.org/10.2190/t548-876j-6w75-8943>